

ZUM UNHEIMLICHEN VON BAUDRYS BEGRIFF DES FILMISCHEN REALITÄTSEINDRUCKS

Dieser Beitrag unterzieht Jean-Louis Baudrys Text «Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks» aus dem Jahr 1975 einer Re-Lektüre.¹ Im Fokus stehen dabei Aspekte von Baudrys Konzeption des filmischen Realitätseindrucks, die sich auch mit zentralen Topoi in aktuellen medienwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Immersionsphänomenen überlappen. Die hier vorgenommene Lektüre dieses vielzitierten Textes zeigt auf, inwiefern dieser von Formulierungen durchzogen ist, die der vom Autor intendierten Theoretisierung eines absoluten Einschlusses des Publikums in den kinematografischen Apparat gegenläufig sind. Baudrys Konzeption einer bruchlosen Symbiose von Zuschauenden und Film erweist sich aus dieser Perspektive selbst als brüchig und gerät ins Schwimmen. Hier inszeniert sich, so die These, Unheimliches. Unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung der Ambivalenz für Sigmund Freuds Auffassung des Unheimlichen wird eine Deutung des Baudry'schen Textes vorgeschlagen, die auch einen – aus psychoanalytischer Sicht – zentralen Aspekt der ambivalenten Beziehungen von Subjekten zu Immersionstechniken betrifft, wie sie medienwissenschaftliche Ansätze registrieren.

Abtauchen: Immersion

Ausgehend von Bedeutungsüberlagerungen von Immersion und filmischem Realitätseindruck soll zunächst das begriffliche Feld grob abgesteckt werden, dessen unheimliche Dimension meine Re-Lektüre von Baudrys Text im Weiteren erkunden wird.

Immersion ist ein weites Konzept der Medientheorie, mit dem gemeinhin Formen der Absorption in mediale Welten erfasst werden, die mit einer Distanzminderung verbunden sind;² häufig werden die Phänomene in diesem Kontext in Metaphern des Ein- oder Abtauchens der Subjekte beschrieben.³ Immersive Techniken werden dabei auf einem breiten Feld verortet:

¹ Vgl. Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Robert F. Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, 41–62.

² Vgl. zur Frage des Hineinbegehens der Rezipient_innen in andere Welten Janet H. Murray: *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Mass. 2001, 97 ff.; Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, London, 102 ff. Zur Frage der hiermit verbundenen Distanzminderung siehe Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., London 1999, 272 f. Laura Bieger beschreibt hingegen ein Oszillieren zwischen Ein- und Abtauchen, dies.: *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld 2007, 227 u. 9.

³ Vgl. Burcu Dogramaci, Fabienne Liptay: Introduction. Immersion in the Visual Arts and Media, in: dies. (Hg.): *Immersion in the Visual Arts and Media*, Leiden, Boston 2016, 1–17. Dementsprechend bezeichnet Immersion auch in anderen Kontexten u. a. das Untertauchen eines Objekts in Flüssigkeit, vgl. z. B. Robin Curtis: *Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*, in: *montage/av*, Vol. 17, Nr. 2, 2008, 89–107, hier 89.

4 Erkki Huhtamo: Unterwegs in der Kapsel. Simulatoren und das Bedürfnis nach totaler Immersion*, in: *montage|av*, Vol. 17, Nr. 2, 2008, 42–68, hier 48.

5 Vgl. Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2002, 27 ff.

6 Begriffe von Immersion und Realitätseindruck sind also nicht trennscharf zu differenzieren, vgl. Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013, 279.

7 Vgl. Murray: *Hamlet on the Holodeck*, 97 ff.

8 Vgl. Bolter, Grusin: *Remediation*; Frank Biocca: *The Cyborg's Dilemma. Progressive Embodiment in Virtual Environments*, in: *Humane Interfaces. Question of method and practice in Cognitive Technology*, Vol. 13, 1999, 113–144.

9 Matthew Lombard und Theresa Ditton definieren Präsenz als «a mediated experience that seems very much like it is not mediated», dies.: *At the Heart of It All – The Concept of Presence*, in: *Journal of Computer-Mediated Communication*, Vol. 3, Nr. 2, 1997, o. S.

10 Biocca: *The Cyborg's Dilemma*, 118.

11 So hält Jeffrey Shaw in Bezug auf den Film fest: «The goal is not the totalitarian spectacle that overwhelms and belittles the viewer, rather it is the sublime demonstration that affirms each viewer's unique position and critical relationship to the representation.» Ders.: *Movies after Film: The Digitally Expanded Media*, in: Martin Rieser, Andrea Zapp (Hg.): *New Screen Media: Cinema|Art|Narrative*, London 2002, 268–275, hier 271. Vgl. auch Jörg Schweinitz: *Totale Immersion. Kino und die Utopien von der virtuellen Realität. Zur Geschichte und Theorie eines Mediengründungsmythos*, in: Britta Neitzel, Rolf F. Nohr (Hg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*, Marburg 2006, 136–153.

12 Britta Neitzel: *Facetten räumlicher Immersion in technischen Medien*, in: *montage|av*, Vol. 17, Nr. 2, 2008, 145–158.

13 Ebd.

14 Oliver Grau: *Immersion und Emotion – Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe*, in: *e-Journal Philosophie der Psychologie*, Nr. 6, 2006, 1–21, hier 17.

Keineswegs beschränkt etwa auf virtuelle Realitäten der Computerspiele wird eine umfassende Bandbreite – vom Kino über die «Attraktionen der Themenparks»⁴ bis hin zu antiken Bildstrategien⁵ – behandelt. Dabei überlappen sich Bedeutungen der Immersion mit angrenzenden Begriffen wie z. B. dem der (ästhetischen) Illusion oder des Realitätseindrucks.⁶ So wird z. B. die für Baudrys Begriff des filmischen Realitätseindrucks zentrale Abschottung des Kinoraums und mithin des Publikums in Bezug auf immersive Phänomene als Ausblendung der Außenwelt diskutiert.⁷ Zentrale Kategorien in Analysen von Immersion sind des Weiteren die des unmittelbaren Erlebens⁸ bzw. der Präsenz,⁹ welche mit Baudrys Bestimmung eines halluzinatorischen Erlebens im Kino korrespondieren. Die von Baudry beschriebenen verschiedentlichen Aufhebungen von Grenzen im Kino (z. B. in räumlicher und zeitlicher Hinsicht oder zwischen psychischem und filmischem Apparat) bilden m. E. auch eine Art (keineswegs unumstrittenen) Fluchtpunkt für Diskussionen um immersive Phänomene – prominent ist etwa Frank Bioccas Feststellung: «Total immersion is the goal».¹⁰

Baudrys psychoanalytisch informierte marxistische Ideologiekritik geht von einem Totaleffekt aus, der in jüngeren Auseinandersetzungen über Immersion häufig als eine Art mythisches Phantasma eingeordnet wird.¹¹ So hält z. B. Britta Neitzel fest, dass die «totale Immersion» einen «Denkfehler» impliziere: «Wenn wir tatsächlich länger im Wasser <untertauchen>, ertrinken wir.»¹² Vielmehr inszeniere sich in wissenschaftlichen «Visionen vom totalen Realitätsverlust» sowie in ästhetischen Produktionen «ein mythischer, unerreichbarer Endpunkt der Mediengeschichte».¹³ Absolute Verschmelzung, so lässt sich dieser Kritik entnehmen, ist letztlich ein Un-Ding, ein Ding der Unmöglichkeit.

Auch Oliver Grau bezeichnet im Hinblick auf die europäische Kunst- und Mediengeschichte die Auffassung, das Subjekt könne tatsächlich «bildmediale Unmittelbarkeit» finden, als «Illusion»¹⁴ und knüpft an die verbreitete Auffassung eines grundlegenden Pendelns «zwischen bildlicher Wirkungsmacht und reflektiert bewusster Distanznahme» an.¹⁵ Grau definiert dabei Immersion als ein Gleiten von kritischer Distanz zum suggestiven Pol: «In most cases immersion is mentally absorbing and a process, a change, a passage from one mental state to another. It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening».¹⁶ Grau bedient sich in diesem Zusammenhang der Metapher einer Schere, die sich im Verlauf der (Medien-)Geschichte öffnet und schließt. Zum Zeitpunkt der «Einführung eines neuen Illusionsmediums» öffne sich die Schere für einen «gewissen Zeitraum», in dem das neue Suggestionspotenzial der Immersionstechniken in Korrelation mit dem «bedrängte[n] innere[n] Distanzierungsvermögen» der Subjekte dazu führen könne, «bewusst erfahrene Illusion in unbewusste [zu] wandeln und dem Schein die Wirkung des Realen [zu] verleihen».¹⁷ Diese Schere werde «nach stetem, bald überlegtem Umgang wieder

verengt»: «Gewöhnung schleift die Illusion ab, diese besitzt bald nicht mehr die Kraft, das Bewusstsein zu bestechen».¹⁸

Diese Metapher basiert somit auf der gängigen Entgegensetzung von Distanzverlust, Eingesogen-Sein, Abtauchen in mediale Welten einerseits und Reflexion, Distanznahme, Unterscheidungsvermögen andererseits.

Die folgende Lektüre des Baudry'schen Textes zieht nun mit dem Unheimlichen die Möglichkeit des Unterlaufens eben solcher (theoretischer) Grenzbeziehungen in Betracht. Gilt dieser auch als Paradebeispiel für (als mythisch kritisierte; s. o.) Vorstellungen totaler Illusion,¹⁹ so möchte ich anhand von drei Proben aus Baudry's Text darauf aufmerksam machen,²⁰ inwiefern diese Konzeption eines bruchlosen Einschlusses des Subjekts selbst bei näherem Hinsehen brüchige Stellen aufweist, an denen sich eine unheimliche Dimension geltend macht.²¹

Schwimmen: Baudry's Begriff des filmischen Realitätseindrucks

Baudry konzipiert in seinem Aufsatz «Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks» unter Rückgriff auf Freud'sche Theoreme eine Symbiose von psychischem und kinematografischem Apparat. Seine Darstellung einer totalen Gefangennahme des Subjekts in der kinematografischen Projektionssituation²² wird innerhalb des Textes verschiedentlich von Relativierungen durchkreuzt. Die Frage des absoluten Einschlusses ist somit ein heikler Punkt des Textes, der auch auf einen Streitpunkt einer sieben Jahren zuvor in Frankreich angestoßenen Diskussion zwischen Vertreter_innen der Filmzeitschriften *Cahiers du Cinéma* und *Cinématique* verweist, an die Baudry's Fragestellung anknüpft. Diese gilt als Auftakt der sogenannten Apparatusdebatte und es entzündet sich eben in diesem Kontext ein Streit an der Frage, ob die ideologische Funktion des Kinos in einem bruchlosen Einschluss des Publikums in den Apparatus bestehe oder nicht.²³ Claire Johnston pointiert:

Cinématique claims it is possible or indeed necessary to make films outside the capitalist position, and any film made within that system is, by definition, bad. *Cahiers'* position is that it is impossible to operate outside the capitalist system in the West. In a bourgeois culture, they claim, the bourgeois ideology is all-inclusive; there is no room for the «other»; every social class has to be assimilated.²⁴

In dieser marxistischen Ideologiekritik des Kinos standen nicht zuletzt Konzepte der «Kopplung von Körpern und Maschinen»²⁵ und der Einkapselung von Subjekten in Apparate zur Debatte, auf die Erkki Huhtamo zufolge der Topos der Immersion stets bezogen ist.²⁶

Baudry entwickelt seinen Begriff des filmischen Realitätseindrucks im Rahmen einer Analogie zwischen Platons Höhlengleichnis und dem Kinosaal, die maßgeblich über einen Bezug auf Freuds Auffassung vom Traum als halluzinatorischer Wunscherfüllung hergestellt wird.²⁷ Sowohl den Kinozuschauer²⁸ als auch «Platons Gefangene[n]» beschreibt Baudry als «das Opfer einer

¹⁵ Ebd., 6; vgl. z. B. auch Werner Wolf: *Aesthetic Illusion*, in: ders., Walter Bernhart, Andreas Mahler (Hg.): *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam, New York 2013, 1–66.

¹⁶ Oliver Grau: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass. 2003, 13.

¹⁷ Grau: *Immersion und Emotion*, 6.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Ute Holl: *Immersion oder Alteration*. Tony Conrads Flickerfilm, in: *montage|av*, Vol. 17, Nr. 2, 2008, 109–119, hier 112.

²⁰ Diese Textproben sind der deutschen Übersetzung von Max Looser entnommen, die erstmals 1994 erschien in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Vol. 48, Nr. 11, 1047–1074. Im Folgenden zitiere ich den unveränderten Wiederabdruck aus Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat*.

²¹ Die von mir hier in den Blick genommene unheimliche Zone, wie sie sich in Baudry's filmtheoretischer Konzeption abzeichnet, verweist auch auf Paradoxien immersiver medialer Erfahrung selbst, die Liptay in einer «unstable, perceptual (in-between) zone» situiert; Fabienne Liptay: *Neither Here nor There. The Paradoxes of Immersion*, in: Buren Dogramaci, dies. (Hg.): *Immersion*, 87–108, hier 87.

²² Vgl. Baudry: *Das Dispositiv*, 45, Fußnote 3.

²³ Vgl. dazu Sonja Witte: *Symptome der Kulturindustrie. Dynamiken des Spiels und des Unheimlichen in Filmtheorien und ästhetischem Material*, Bielefeld 2017 (im Erscheinen), Kapitel II.2.

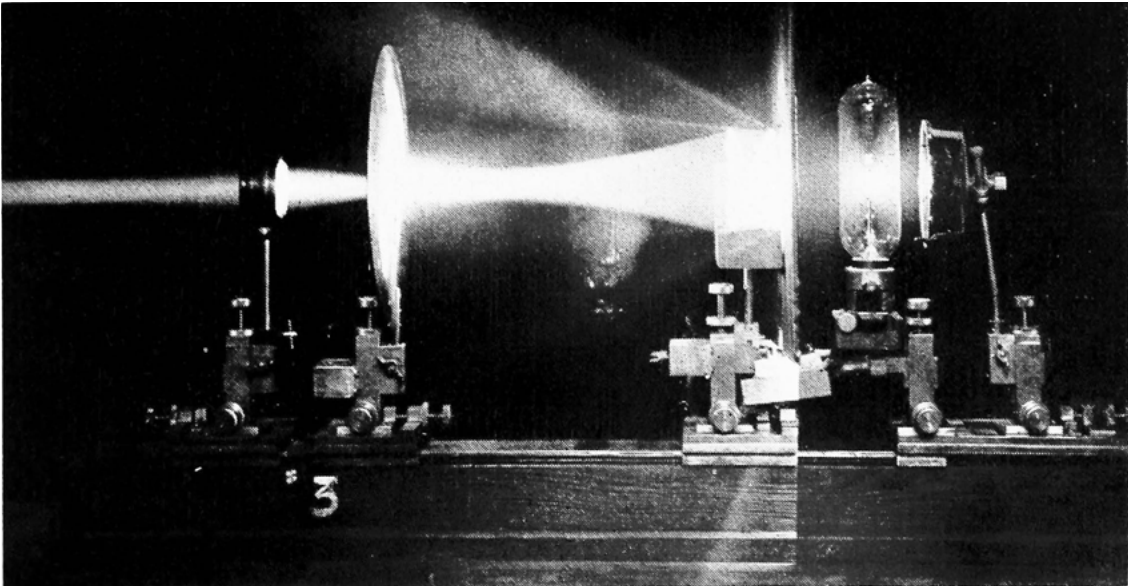
²⁴ Claire Johnston: *Film Journals – Britain and France*, in: *Screen*, Vol. 12, Nr. 1, 1971, 39–48, hier 41.

²⁵ Huhtamo: *Unterwegs in der Kapsel*, 49.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. II/III, Frankfurt/M. 1999, 555–578.

²⁸ Diese Leerstelle der Zuschauerin in Baudry's Text verweist auf die Ausblendung der Frage nach sexueller Differenz damaliger Auseinandersetzungen mit dem kinematografischen Apparat. Vgl. z. B. Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, 169 ff.; Constance Penley: *Future of an Illusion – Film, Feminism, and Psychoanalysis*, Minneapolis 1989.



Filmprojektor, 1921

Realitäts-Illusion, d. h. genau dessen, was man im Wachzustand als Halluzination und im Schlaf als Traum bezeichnet; er ist das Opfer des *Eindrucks, eines Realitätseindrucks*»²⁹. Wie die Schatten den Höhleninsass_innen und die Filmbilder ihrem jeweiligen Publikum bietet sich, so Baudry, der Traum «dem Träumenden als Realität»³⁰ dar: «Der Traum ist eine <halluzinatorische Wunschpsychose> – d. h. ein Zustand, in welchem die mentalen Vorstellungen für Realitätswahrnehmungen gehalten werden.»³¹

Baudry folgt in diesem Zusammenhang einer bestimmten Lesart des Freud'schen Konzepts des unbewussten Wunsches, die diesen primär im Register eines zeitlichen Zurücks versteht: als Bestreben, «ein frühes Entwicklungsstadium mit seinen eigenen [d. h. halluzinatorischen] Befriedigungsformen wiederzufinden»,³² «die wir am Anfang des Seelenlebens antreffen, wenn Wahrnehmung und Vorstellung noch nicht unterschieden werden können».³³ Damit korrespondierend spricht Baudry bezüglich des Kinos von einer «Welt, <die keine Zeit kennt>»,³⁴ und skizziert eine Interferenz von psychischem und kinematografischem Apparat im halluzinatorischen Modus, welcher den Zeitraum zwischen unbewusstem Wunsch und dessen (imaginärer) Erfüllung restlos eliminiert. Diese Überlagerungen von Höhle, Kino, Traum und Unbewusstem bilden die Basis der gesamten Argumentation – jedoch keineswegs eine, auf die

²⁹ Baudry: Das Dispositiv, 45, Herv. i. Orig.

³⁰ Ebd., 52.

³¹ Ebd., 53. Im französischen Originaltext heißt es: «Le rêve est «une psychose hallucinatoire de désir – à savoir un état dans lequel des représentations mentales sont tenues pour des perceptions de la réalité.» Jean Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité, in: *Communications*, Nr. 23, 1975, 56–72, hier 65.

³² Baudry: Das Dispositiv, 58.

³³ Ebd., 53.

³⁴ Ebd., 48.

sich der Text mit festen Behauptungen stützt. Analogien werden mehrmals in Form rhetorischer Fragen eingeführt, denen gegenüber sich die Argumentation zwischen Vagheit und Gewissheit ambivalent positioniert.

Ein Beispiel. – «Läßt sich aber die Höhle des Philosophen nicht jener anderen Szene überlagern, nämlich der des Unbewußten?» Während es erst «Gewiß doch»³⁵ heißt, wird diese Gewissheit im Fortgang des Textes vage: «[W]enn man die philosophische Konstruktion als eine Rationalisierung des Drucks des Unbewußten [...] betrachten kann, dann läßt sich fragen, ob es nicht das Unbewußte sei oder vielmehr bestimmte Mechanismen des Unbewußten, die dargestellt oder im Dispositiv der Höhle vorgestellt werden».³⁶ Mit Zurückhaltung wird diese für den Text zentrale Annahme im Konjunktiv vorgebracht und im folgenden Satz betont: «*In jedem Fall könnte* man [...] behaupten, die Szene der Höhle (des Kinos) sei *vielleicht* ganz anders als die des Vorstellungslebens im Wachzustand. Um über diese Szene etwas mehr zu erfahren, ist es *vielleicht nicht ganz nutzlos*, etwas länger bei der Traumszene zu verweilen.»³⁷ Die Leser_innen könnten «*In jedem Fall*» zunächst als Auftakt zu einer definitiven Aussage verstehen. Aber der weitere Verlauf des Satzes im Konjunktiv gibt der Formulierung eine vage Note und so entlastet *In jedem Fall* vielmehr die vorhergehende Überlegung. *In jedem Fall* lässt sich im Zusammenhang eher lesen als: *So oder so, mag dem tatsächlich so sein oder auch nicht [...] Wenn man behaupten könnte, dann könnte man denken [...]*.

Inhaltlich jedoch ist, wie oben skizziert, gerade diese Spekulation für die Argumentation weitreichend und grundlegend: In Überlagerung von Höhle, Kino und Unbewusstem schält sich das Theorem einer perfekten Wunschmaschine heraus – zumindest nahezu perfekt, denn es erscheint nicht ganz sicher, ob die Tragfähigkeit der Überlagerungen fraglos angenommen werden kann.

Es gibt noch eine weitere, ebenfalls zentrale Überlagerung, die die Reihe Höhle – Kino – Traum erweitert: «Zweifellos» sei die erzwungene Bewegungslosigkeit ein Element in Platons Gleichnis, welches auf den Zustand der Unbeweglichkeit eines Neugeborenen bezogen werden könne. Die Fesselung in der Höhle entspreche einer «tatsächlichen Realität in der Entwicklung des Individuums». An diese Analogie richtet sich dann wiederum eine rhetorische Frage, die erst unter Zaudern bejaht wird: Ist die – der motorischen Hilflosigkeit des Säuglings – vergleichbare Bewegungslosigkeit der Höhleninsassen «einer der Gründe für den Verwirrheitszustand, in den sie gestürzt wurden und der sie Bilder und Schatten für real halten läßt»? Zunächst heißt es verhalten: «Wir wollen aus Platon nicht zuviel ableiten, auch wenn wir ihn etwas mehr darüber sagen lassen wollen. Dennoch: [...]» Es folgt ein Zitat von Platon, in dem es heißt, die Gefangenen seien von Kindheit an gefesselt, aus dem – das Zögern hinter sich lassend – abgeleitet wird: «Es ist also ihre motorische Lähmung, die Unmöglichkeit, von dort, wo sie sind, wegzugehen, die für sie die *Realitätsprüfung* unmöglich macht, die ihren Irrtum beschönigt und sie tatsächlich dazu bringt, das Stellvertretende für real zu halten».³⁸

³⁵ Ebd., 42.

³⁶ Ebd., 51.

³⁷ Ebd., Herv. SW.

³⁸ Alle Zitate in diesem Absatz: ebd., 46, Herv. i. Orig.

Mit der Reihung Kinopublikum – Höhleninsasse – Träumender – Neugeborenes ist also die Annahme eines ganz bestimmten Zusammenhangs verbunden: Eine motorische Lähmung bedingt demnach eine Aufhebung der Realitätsprüfung; diese Aufhebung ermöglicht wiederum die halluzinatorische Wunscherfüllung. Oder anders: Die *Unmöglichkeit*, sich zu bewegen, begründet mithin die *Unmöglichkeit* der Realitätsprüfung mit dem Resultat, dass die Bilder/Vorstellungen (in der Höhle, im Kino, im Traum, des Neugeborenen) «als Realität» erscheinen.³⁹ Auf dieser doppelten Unmöglichkeit also baut Baudry seine Auffassung vom halluzinatorischen Charakter des filmischen Realitätseindrucks auf – ein Aufbau, der gerade zum Ende des Textes Risse bekommt. Es häufen sich in der Schlusspassage des Textes derlei Einschränkungen – ohne aber, dass diese als Infragestellungen der vorherigen Begründungen gewertet würden. Vielmehr kommen die Relativierungen zentraler Bestimmungen der Absolutheit des Totaleffekts absichtslos daher. Beiläufig ist auf einmal von einer vom Subjekt «empfundene[n] *Quasi-Unmöglichkeit*» die Rede, aus den Bildern aufzutauchen.⁴⁰

Heißt es, der filmische Realitätseindruck sei «unvergleichbar, wenn nicht gar unverträglich»⁴¹ mit der Realitätsprüfung, so heißt es auch: «Um den besonderen Status der Wahrnehmung im Kino zu erfassen, muß eine *relative* Aufhebung der Realitätsprüfung betont werden. Wenn man die Bedingungen der kinematografischen Projektion mit dem Traum und der Halluzination vergleicht, scheint die Realitätsprüfung erhalten zu bleiben.»⁴² Auch die zuvor als maßgeblicher Grund auftretende «motorische Lähmung» wandelt sich nun zu einer Fast-Unmöglichkeit: in eine «*relative* Hemmung der Motilität».⁴³

Bedient sich Baudry ansonsten häufig der Metapher der Gefangenschaft, um die Situation von Platons Höhleninsassen und des Kinopublikums zu beschreiben, wird zum Ende des Textes hin dem Kinopublikum der – gegenüber dem Schlafenden bestehende – «Vorteil einer aktiven Kontrollmöglichkeit» eingeräumt.⁴⁴ Auch die Annahme einer dem Traum gleichen halluzinatorischen Wunscherfüllung im Kino wird abgemildert – das Kino verwandele «eine Wahrnehmung in eine *Quasi*-Halluzination [...], die mit einer Wirkung des Realen versehen ist».⁴⁵

Wenn aber die *Quasi*-Halluzination ebenso wie eine «echte» Halluzination als (Wahrnehmung von) Realität auftritt, dann sind beide nicht voneinander zu unterscheiden – weder von Kinogänger_innen noch von (Kino-)Theoretiker_innen. Insgesamt haben die Relativierungen im Text keine begrifflich-differenzierende Funktion und es verdichten sich in ihnen vielmehr Unschärfen, die den gesamten Text durchziehen und den theoretischen Überlagerungen von Psyche und Apparaten etwas «Schwammiges» verleihen. Unter Berücksichtigung dieser Passagen und Formulierungen zeigt sich, dass hier letztlich miteinander Unvereinbares artikuliert wird: eine totale und in ihrer Totalität zugleich eingeschränkte Illusion. Es sind, wie im Folgenden skizziert wird, solche Zonen des Unbestimmten, in denen Unheimliches auftauchen kann.

39 Baudry: Das Dispositiv, 54.

40 Ebd., Herv. SW.

41 Ebd.

42 Ebd., 59, Herv. SW.

43 Ebd., Herv. SW.

44 Ebd., 60.

45 Ebd., Herv. SW.

Auftauchen: Unheimliches

1906 erscheint der Aufsatz «Zur Psychologie des Unheimlichen» von Ernst Jentsch,⁴⁶ mit dem sich Freud einige Jahre später in «Das Unheimliche» auseinandersetzt.⁴⁷ Jentsch platziert seine Überlegungen zum Unheimlichen in Relation zur Kategorie des Gewohnten bzw. Ungewohnten. Zunächst geht Jentsch von einer bestimmten Bedeutung des Wortes <unheimlich> aus: Zweifellos scheine mit diesem

ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas «unheimlich» vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht «zu Hause», nicht «heimisch» ist, dass ihm die Sache fremd ist [...], kurzum, das Wort will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung [sic] verknüpft ist.⁴⁸

Während das «Altgewohnte [...], mag es noch so wunderbar und unerklärlich sein, auch leicht als selbstverständlich» gelte, gehe das Unheimliche mit einem «dunkle[n] Gefühl der Unsicherheit» und einer «zweifelvollen Spannung» einher.⁴⁹ Als eine privilegierte «Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen» macht Jentsch den Zweifel «an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei», aus.⁵⁰ Diesen mache sich die Literatur zunutze; so greife etwa Ernst T. A. Hoffmann bevorzugt zu «psychologische[n] Manöver[n]», die dessen Leser_innen in Zwiespälte darüber bringe, ob sie «in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich» haben.⁵¹ Anknüpfend an diese Äußerungen entwickelt Freud in «Das Unheimliche» eine Interpretation von Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*,⁵² die belegen soll, dass das Unheimliche mit einer «intellektuelle[n] Unsicherheit im Sinne von Jentsch nichts zu tun hat».⁵³

Auch Freud geht in seinem Text, auf einen Wörterbucheintrag zurückgreifend, von einer Bedeutung des Wortes <unheimlich> aus; jedoch nicht von der Beziehung des Wortes zum Gegensatz von Gewohntem und Ungewohntem, sondern von einer Ambivalenz der Wortbedeutung: Mitunter falle das «Wörtchen» <heimlich> mit seinem Gegensatz <unheimlich> zusammen.⁵⁴ Es ist das fundamentale Zusammenfallen (und nicht etwa lediglich eine Verwechslung) von Gegensätzen, worauf Lilli Gast aufmerksam macht, welches Freud in das «definitorische Zentrum» des Unheimlichen setzt und damit als ein Symptom «für etwas, das dem Subjekt und seiner innersten Architektur selbst eignet».⁵⁵

Freud entlehnt der «Schellingsche[n] Definition», «das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist», und beschreibt das Unheimliche als ein In-Erscheinung-Treten der Wiederkehr von Verdrängtem.⁵⁶ Ganz im Unterschied dazu assoziiert Jentsch die unheimliche Wirkung eher mit einem *Verborgengeblichen*, insofern ihm nach das Unheimliche immer dann auftritt, wenn der Intellekt bei der Einordnung eines Wahrnehmungsgegenstandes im Dunkeln tappt. Freud geht diese Erklärung

⁴⁶ Vgl. Ernst Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, in: *Psychiatrich-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22, 1906, 194–198 und Nr. 23, 1906, 203–205.

⁴⁷ Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt/M. 1999, 229–268.

⁴⁸ Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, 195.

⁴⁹ Ebd., 196.

⁵⁰ Ebd., 197.

⁵¹ Ebd., 203.

⁵² Vgl. Ernst Theodor A. Hoffmann: *Der Sandmann* [1817], Stuttgart 2003.

⁵³ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 242.

⁵⁴ Ebd., 235.

⁵⁵ Lilli Gast: Das Unheimliche der Ambivalenz, in: *Forum für Psychoanalyse*, Vol. 27, Nr. 4, 2011, 349–358, hier 351.

⁵⁶ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 236.

offenkundig nicht weit genug – er kritisiert: «Jentsch ist im ganzen bei dieser Beziehung des Unheimlichen zum Neuartigen, Nichtvertrauten, stehengeblieben. [...] Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt.»⁵⁷

Im Unterschied zu Jentschs Verknüpfung des *Unheimlichen* mit dem *Nicht-Vertrauten* vertritt Freud, ausgehend von der Ambivalenz der Wortbedeutungen, die Überlegung: Das Unheimliche lässt sich gerade *nicht* zweifellos auf das *Nicht-Bekannte* zurückführen, es ist nicht das Nicht-Heimische, nicht das Nicht-Vertraute, was das Unheimliche evoziert. Für Freud bedeutet das <Un-> des Unheimlichen somit nicht nicht. Denn das <Un->, so schreibt Freud in diesem Zusammenhang, ist «die Marke der Verdrängung»⁵⁸ und für das System <Un->bewusst hält er als charakteristisch fest: Es gilt und es gibt in diesem «keine Negation».⁵⁹ Gilt Nicht für das Unbewusste nicht, so dementsprechend auch nicht die «Kategorie von Gegensatz und Widerspruch».⁶⁰

Hieran anschließend charakterisiert Gast den Bereich des Unheimlichen als einen «intermediäre[n] Raum zwischen Sowohl-als-auch und Weder-noch».⁶¹ Es handele sich beim Unheimlichen um eine Zone, in der sich das Einbrechen definitorischer Grenzziehungen inszeniert, auf die sich Entgegensetzungen und Unterscheidungen stützen. Die «Semantik der Vorsilbe <Un->» ist, so Gast, «Platzhalterin des Fehlens», eine «Signatur der Kluft»:

Das Unheimliche in der Wiederkehr oder besser: im Andrängen des Verdrängten verweist auf eine Leerstelle, auf einen blinden Fleck im Subjekt, in dem der Entzug von Sinn und ein Überwältigtwerden von Bedeutung, die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit ineinander kulminieren und Nichtrepräsentierbares um Repräsentanz ringt.⁶²

Es ist «diese unabschließbare, infinite Uneindeutigkeit der Ambivalenz, die die Logik des Unheimlichen determiniert und dessen ästhetisches Prinzip formiert, strukturiert und inszeniert»⁶³ – wie es stellenweise auch in Baudry's Text zum Vorschein kommt.

Kippen: Nullpunkt

Was ist der Gewinn, Baudry's Text in Verbindung mit dieser psychoanalytischen Perspektive auf das Unheimliche neu zu lesen?⁶⁴ Die Psychoanalyse ist im strengen Sinne keine Medientheorie, kann aber als Subjekttheorie danach fragen, was als Verworfenes sowohl die vielfältigen Beziehungen von Subjekten zu ihren Apparaten als auch das wissenschaftliche Denken darüber um- und antreibt.

Ich habe vorgeschlagen, das Schwimmen, in das Baudry's Begriff des filmischen Realitätseindruck im Textverlauf mitunter gerät, als Inszenierung eines Unheimlichen zu verstehen, und von hier aus lassen sich auch die Feststellungen, es handele sich bei solcherart Konzeptionen totalen Realitätsverlusts um einen «Mythos»⁶⁵ oder eine «Illusion»,⁶⁶ nochmal aus einer anderen Perspektive betrachten.

⁵⁷ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 231.

⁵⁸ Ebd., 259.

⁵⁹ Sigmund Freud: *Das Unbewusste* [1915], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt/M. 1999, 264–303, hier 285.

⁶⁰ Sigmund Freud: *Über den Gegensinn der Unworte* [1910], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, Frankfurt/M. 1999, 213–221, hier 215.

⁶¹ Gast: *Das Unheimliche der Ambivalenz*, 351.

⁶² Ebd., 352.

⁶³ Ebd., 351.

⁶⁴ Vgl. auch hierzu ausführlich: Sonja Witte: *Symptome der Kulturindustrie*, Kap. II.4.

⁶⁵ Neitzel: *Facetten räumlicher Immersion*, 147.

⁶⁶ Grau: *Immersion und Emotion*, 17.

⁶⁷ Neitzel: *Facetten räumlicher Immersion*, 147.

Anknüpfend an Neitzels Formulierung totaler Immersion als «mythische[m], unerreichbare[m] Endpunkt der Mediengeschichte»,⁶⁷ der metaphorisch den Tod durch Ertrinken bedeutet, ließe sich Baudrys Theorie als Beschreibung eines «Nullpunkts» des Subjekts interpretieren, auf den der Todestrieb zielt.⁶⁸ Udo Hock spricht vom Todestrieb als einer «Reinkultur», die sich «insbesondere als Traum von einem störungsfreien Leben» darstelle.⁶⁹ So gesehen, erscheint die von Baudry beschriebene Wiederholung der «Form der archaischen, vom Subjekt erlebten Befriedigung» in der Kino-Höhle als Darstellung eines eben solchen Traums.⁷⁰ Denn in Baudrys Konzeption hat die Ausblendung der Außenwelt (d.h. hier: der Suspendierung der Realitätsprüfung) in der Kino-Höhle mit der archaischen Befriedigungsform eine Verfasstheit des Subjekts zum Resultat, welche dieser als Eliminierung von Konflikthaftigkeit und Ambivalenz charakterisiert.⁷¹ Betont Baudry durchaus, dass es sich bei der ersten Befriedigungssituation um eine für immer verlorene handelt und das Scheitern ihrer Wiederholung die Wunschtätigkeit erst in Gang setzt, so ist zugleich ein *restloser* Ausgleich dieses Scheiterns und dieses subjektkonstitutiven Mangels durch den filmischen Realitätseindruck im Text beschrieben. *Wie* Baudry allerdings diesen Nullpunkt begrifflich entwickelt, ist selbst – wie gesehen – ambivalent; oder anders: Die Darstellung eines störungsfreien Zustands erweist sich hier als keineswegs ungestört.

Es verweist dies darauf, dass ungestörte halluzinatorische Wunscherfüllung insofern ein unmöglicher Zustand, ein «Ding der Unmöglichkeit» (s. o.), ist, als deren Fortdauer tatsächlich den Tod zur Folge hätte. Z. B. würde ein ununterbrochen Sättigung halluzinierender Säugling verhungern. «[D]ie totale halluzinatorische Wunscherfüllung [kann] nur als Grenzphänomen in der Nähe des Todes und als unweigerlich zum Tode führend begriffen werden.»⁷²

Wenn sich der Wunsch nach Wahrnehmungsidentität «allenfalls ungefähr» erfüllt,⁷³ inszeniert sich nicht eben dieses Ungefähr in den schwan-kenden Formulierungen bezüglich des totalen Charakters des filmischen Realitätseindrucks? Das Subjekt dieser Halluzination, also der Zuschauer, von dem Baudrys Text handelt, erscheint aus dieser Perspektive als ein *Quasi-Toter*, ein Untoter – eben als eine unheimliche Figur, die im Textverlauf immer wieder auftaucht.

Während Baudrys Text auf die Erfassung struktureller Übereinstimmungen zwischen psychischem und kinematografischem Apparat abzielt, beschreibt Grau eine Pendelbewegung zwischen kritischer Distanzierung und suggestiver Überwältigung und eine bei Auftreten neuer Illusionsmedien «Unbewusst-Werdung» der Illusion, die im Zuge von Gewöhnung und reflektiertem Umgang bewusst werde. Vergleichbar ist diese Gedankenfigur mit Jentschs Annahme, das Unheimliche erscheine, wenn Ungewohntes auf einen «Mangel an Orientierung» trifft.⁷⁴

Im Unterschied dazu, kann eine psychoanalytische Sicht auf die *Quasi-Toten* in Baudrys Text aufmerksam machen auf das, was nicht nur *noch nicht* vom

⁶⁸ Vgl. Jean-Bertrand Pontalis: *Zwischen Traum und Schmerz*, Gießen 2003, 44.

⁶⁹ Udo Hock: *Das unbewusste Denken. Wiederholung und Todestrieb*, Frankfurt/M. 2000, 18.

⁷⁰ Baudry: *Das Dispositiv*, 56.

⁷¹ Vgl. auch hierzu ausführlich: Sonja Witte: *Symptome der Kulturindustrie*, Kap. II.3.

⁷² Olaf Knellessen, Peter Passett, Peter Schneider: *Das Deuten der Psychoanalyse*, Wien 2003, 20.

⁷³ Lilli Gast: *Freuds Flaschenpost*, in: *Tel Auiver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Göttingen 2004, 15–28, hier 23.

⁷⁴ Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 195.

75 Gast: Das Unheimliche der Ambivalenz, 352.

76 Olaf Knellessen: Ambivalenz und gleichschwebende Aufmerksamkeit. Oder: das Glück einer psychoanalytischen Haltung für den aktuellen Psychotherapiediskurs, in: *Forum der Psychoanalyse*, Vol. 27, Nr. 4, 2011, 329–337, hier 336, mit Bezug auf Gast: Das Unheimliche der Ambivalenz.

77 Vgl. ebd. in anderem Zusammenhang.

78 Knellessen: Ambivalenz und gleichschwebende Aufmerksamkeit, 337.

79 Elfriede Lächel: Aufmerksamkeitstechnik Psychoanalyse. Kommentar zu Christoph Türckes «Konzentrierte Zerstreuung», in: *Jahrbuch der Psychoanalyse – Beiträge zur Theorie, Praxis und Geschichte*, Bd. 62, 2011, 31–50, hier 43; vgl. hierzu auch: Sonja Witte: Wohlwollende Analytiker und nonkonformistische Gesellschaftskritiker im Kino. Eine Interpretation zeitgenössischer Massenkulturtheorie, in: Insa Härtel u. a. (Hg.): *Orte des Denkens – mediale Räume. Psychoanalytische Erkundungen*, Göttingen 2013, 81–93.

80 Vincenz Hediger: Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei Andre Bazin und Albert Michotte, in: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hg.): *... kraft der Illusion*, München 2006, 205–230, hier 230.

81 Knellessen: Ambivalenz und gleichschwebende Aufmerksamkeit, 335.

bewussten Denken erfasst ist, sondern was sich der Realitätsprüfung fundamental entzieht und sich doch – sei es in der Praxis oder in der Theorie – geltend macht: Im Unheimlichen drängt zur Darstellung das Unbewusste, welches «eine Fehlstelle, ja eine Kluft, ein Auseinanderklaffen [markiert], das die binäre Eindeutigkeit von Grenzziehungen verwischt, ihr buchstäblich den Boden, den Grund entzieht»⁷⁵ – was auch die Unterscheidungen zwischen Gewohntem und dem Ungewohnten betreffen kann, grundlegender noch z. B. die zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Totem und Lebendigem.

Die Quasi-Toten aus Baudry's Text handeln mithin auch vom «Schreck des Todes, der einem im Objekt»⁷⁶ begegnen kann, und das – in den Medienwissenschaften vielfach registrierte – Pendeln wäre auch als Versuch zu verstehen, diesen Schrecken zu bewältigen.⁷⁷ Dieser Schrecken kann eben im Bereich der Kopplungen von Körpern und Maschinen (s. o.) entstehen, die ihr Unheimliches entfalten, wenn die Nahtstellen ihr Unkenntliches hervorkehren. Dann, so Knellessen, dürfte auch ein Ahnen dessen mit im Spiel sein «wie sehr man selbst Roboter ist, wie sehr man selbst auch einer Mechanik unterliegt, einer Wiederholung der Ambivalenz, wie sie sich im Schreck des Zusammenfallens von Anziehung und Abstoßung überwältigend zeigt. Es ist der Schreck des Erkennens, Subjekt dieser Ambivalenz zu sein»⁷⁸ – ein Schrecken also auch darüber, dass die Subjekte Techniken «nicht nur fremd und anders gegenüberstehen, sondern [...] selbst in gewisser Weise in ihre Voraussetzungen verstrickt sind».⁷⁹ Was sich in dieserart Schrecken geltend machen und worauf m. E. eine psychoanalytische Perspektive aufmerksam machen kann, ist, was sich in den Ambivalenzen zwischen begeisterter Faszination und den Ängsten «das Medium nicht als Medium zu erkennen [...] oder sich im Medium zu verlieren»⁸⁰ inszeniert und zugleich eben nicht in diesen aufgeht: Das Unbewusste als Rest, der «immer weiter treibt, der die Vermittlung immer wieder sucht und herstellt und gleichzeitig an ihr scheitert».⁸¹ Es sind dieserart Ambivalenzen auch ein Versuch der Bewältigung eines Schreckens angesichts eines unheimlichen Un-Dings, dessen Auftauchen auf das Unbewusste verweisen kann und in die Mediennutzer_innen wie auch Wissenschaftler_innen stets konflikthaft verstrickt sind.